

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Начало двадцатого столетия знаменовалось глубочайшими преобразованиями в европейской художественной культуре. Важнейшие характеристики этого процесса связаны с тем, что все искусства вступили в стадию коренной перестройки своих образных структур, переворота в системе изобразительно-выразительных средств.

В русском искусстве названные процессы получили ярчайшее выражение. Богатство и разнообразие художественных явлений в предреволюционный и первый послереволюционный периоды не укладывалось в рамки традиционных представлений. Все новое в искусстве требовало научного изучения и объяснения, выработки критериев художественности, ориентация на которые должна постоянно сопутствовать развитию искусства. Это стремление к анализу и обобщению новых явлений жизни искусства, попытка определить их своеобразие и место в истории и были главной побудительной силой в деятельности многих исследователей, в том числе и представителей так называемой «формальной школы». К числу сторонников «формальной школы», имена которых являются гордостью науки XX века, традиционно относят В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, Р.О. Якобсона, Б.В. Томашевского и др. В рамках школы обычно выделяют три группы: ОПОЯЗ (общество по изучению поэтического языка), МЛК (Московский лингвистический кружок) и академическое крыло, связанное с деятельностью ГИИИ (Государственного института истории искусств) в Ленинграде. Мы будем обращаться к работам теоретиков, связанных с ОПОЯЗом и ГИИИ. В начале и середине 20-х годов «формальный метод» был популярным и широко распространенным направлением. Однако к концу 20-х годов у «формальной школы» почти не остается сторонников. Все, что с блеском было заявлено в рамках ОПОЯЗа, обещало новый этап развития теории – не было реализовано. Все происходившее имеет свои объяснения в известных обстоятельствах идеологических и социально-политических. В этот период «формальная школа» была подвергнута критике, и проблемы, поднятые ею, на долгое время были преданы забвению. В литературе с конца 20-х и вплоть до 60-х годов преобладающей становится отрицательная оценка деятельности названной школы. Главным качеством, порочащим теорию «формального метода», стал считаться его «антиидеологизм». Стремление сосредоточиться на поисках имманентных законов художественного развития в первую очередь и было подвергнуто критике.

Русская «формальная школа» тем и интересна, что здесь впервые в русской эстетике на большом конкретном материале разрабатывается идея о том, что развитие искусства внутренне детерминировано, оно является системой относительно автономной, имеющей специфические законы функционирования и развития. Развернутый анализ творчества многих художников, представленный в работах «формалистов», имел своей целью показать не только то, что свойственно каждому из них, но и общие, родовые признаки искусства, которые лежат в основе художественности как особого качества, определяющего границы искусства.

Не отрицая роли и значения социальных факторов, влияющих на искусство, «формалисты» отвлекаются от этого и рассматривают искусство в его собственном бытии. «Искусство представляет особую, подчиняющуюся своим законам форму выражения, находящую свое объективное закрепление»¹. Здесь и определяется своеобразный подход русской «формальной школы» к изучению специфики искусства, рассматриваемой сквозь призму средств ее воплощения. Обширный материал по решению этой проблемы был накоплен на основе анализа литературы.

Так, В. Шкловский пишет, что если рассматривать средства, с помощью которых создается форма художественного произведения, как оболочку, как покров, скрывающий сущность искусства, то это ни на шаг не приближает нас к постижению художественности как основного признака искусства. «И если этот взгляд уже смешон в музыке, провинциален в изобразительных искусствах, то в литературе он живет во всех оттенках»². Поэтому и требует доказательства тезис о своеобразии художественной речи, ее качественном отличии от речи практической.

В одной из ярких работ раннего периода («Воскрешение слова», 1914 г.) В. Шкловский формулирует проблему своеобразия поэтического языка. Здесь автор исходит из анализа языка поэзии футуристов, оценка творчества которых совершенно не укладывалась в традиционные представления о поэзии. Только обосновав сходство их поэтического языка с языком поэзии классической, можно было отнести их творчество к искусству. Они создают новый вариант поэтического языка, и «этот новый язык непонятен, труден, его нельзя читать как «Биржевку»»³. Но ведь «история искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии – это не язык понятный, а язык полу-понятный»⁴, как и язык любого вида искусства, и чтобы хорошо понимать этот язык, нужно его тщательно изучать.

¹ БОГАЕВСКИЙ Б. Л. Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. – Пг., 1924. – С. 36.

² Шкловский В. Розанов. – Пг., 1924. – С. 4.

³ Шкловский В. Воскрешение слова. – СПб., 1914. – С. 13.

⁴ Там же. – С. 14.

Сделав первый шаг, признав своеобразие поэтического языка, необходимо делать следующий – раскрыть его специфику через исследование входящих в него элементов, законов их функционирования. Такой шаг был сделан. Художественный прием становится главным предметом изучения («искусство как прием»⁵ и только «как прием»). Полтора десятилетия (с момента начала деятельности ОПОЯЗа, включая годы деятельности ГИИИ) сторонники русской «формальной школы» заняты изучением именно этой проблемы. Именно в приеме исследователи видят ту первоклеточку искусства, в которой закреплена его сущность, в которой художественность реализована как качество, имеющее материальные формы выражения.

«Материал» и «прием» – это главные герои произведений «формалистов» начала 20-х годов. Их появление не было неожиданностью для теории, так как достаточно распространенным в эстетике было представление о том, что все искусства являются выражением и располагают материалом для объективирования. Поэтому отличаться они могут друг от друга или тем, что они выражают, или же по свойствам материала объективирования»⁶. При этом обращается внимание на то, что различия искусств нельзя постичь, «отправляясь от природы выражаемого. Скорее же нужно выводить эти различия из различия материала объективирования»⁷.

Таким образом, рассмотрение искусства как эстетического объекта исходит из преодоления дуализма формы и содержания (понимания формы как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем – изучения содержания как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои «жизненные» свойства). «В пределах искусства факты так называемого содержания не имеют уже самостоятельного существования, независимо от общих законов художественного построения, они являются поэтической темой, художественным мотивом (или образом). Они также участвуют в единстве поэтического произведения, в создании эстетического впечатления, как и другие формальные факты (например, композиция или метрика, или стилистика данного произведения); короче говоря, если под формальным разуметь эстетическое, в искусстве все факты содержания становятся тоже явлением формы»⁸.

Такая постановка проблемы дает противопоставление внеэстетического и эстетического не в содержании и форме, а в материале и приеме. Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает

⁵ Шкловский В. Искусство как прием // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 2-й. – Пг., 1917. – С.3-14.

⁶ Кон Ионас. Общая эстетика. – М., 1921. – С.90.

⁷ Там же.

⁸ Жирмунский В. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. С.18.

особой обработке. В результате специфического использования и обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится художественно значимым, то есть возникает прием.

Анализ работ сторонников «формального метода» позволяет говорить о том, что для них понятия «прием» и «изобразительно-выразительное средство» выступают как синонимы. (Например, у В. Жирмунского: «Эволюция стиля как единства художественных выразительных средств или приемов»⁹..., «...язык поэта как система художественно-выразительных средств, приемов...»¹⁰).

Преимущественное использование термина «прием» объясняется, вероятно, тем, что в ранний период деятельности ОПОЯЗа упор в исследовании искусства делался на «технические» и «технологические» моменты искусства («искусство есть способ пережить деланье вещи»¹¹). Это приводило к тому, что не всегда затрагивались вопросы, связанные с характеристикой содержательных возможностей художественных приемов. Мы считаем вполне допустимым использование термина «художественный прием», особенно в тех случаях, когда речь идет о специфике материально закрепленных художественных структур, своеобразие которых и определяется реализованными в них приемами. Прием рассматривается как единственно возможный способ передачи содержания, именно в этом его смысл. Однако, зачастую у них, вне поля зрения оставался вопрос о смысловой наполненности приема, его содержательном богатстве. Это, в свою очередь, и было взято на вооружение критиками и противниками «формального метода». Заслуга теоретиков «формальной школы» в том, что они первыми привлекают внимание науки к проблеме художественного приема, рассматривают его как данность, «эстетический факт», способ бытия которого имеет естественно-художественную детерминацию. Логическое продолжение исследования открытой ими проблематики должно было пойти и пошло по пути изучения приемов как художественных знаков. Общепризнанна роль русской «формальной школы» в развитии структурной поэтики, семиотики искусства, получившей развитие в отечественной эстетике и искусствознании уже в 60-е годы.

Взятый изолированно, вне конкретного художественного образования, прием не проявляет всего своего своеобразия. Поэтому и возникает потребность рассмотреть его в соотношении с другими приемами в различных художественных системах.

⁹ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» // Теория литературы. – С.100.

¹⁰ Жирмунский В.М. Мелодика стиха // Теория литературы. – С.92

¹¹ Шкловский В. Искусство как прием. – С.8.

Если брать искусство и определять его родовую, внеисторическую специфику, то следует сказать, что оно способно существовать и воспроизводить свою сущность благодаря наличию системы приемов, или системы присущих ему изобразительно-выразительных средств. Наличие именно системы приемов позволяет как искусству в целом, так и каждому отдельному его виду иметь «собственную» историю, право на существование. До тех пор, пока отдельные приемы не сложились в систему, живущую по своим законам, искусство, как правило зарождающееся, находится под влиянием внешних по отношению к нему факторов, не имеет своей специфики. Причем, в существовании этой системы проявляется постоянная изменчивость.

Конкретно-историческое своеобразие искусства «формалисты» раскрывают посредством анализа категорий «художественный язык», «стиль», «форма». В самом широком смысле слова они выступают как тождественные: действительно, в процессе исторического развития каждый вид искусства вырабатывает свою систему приемов, или изобразительно-выразительных средств, которая лежит в основе языка данного вида искусства. Но между системой изобразительно-выразительных средств конкретного вида искусства и тем историческим вариантом ее, который реализует себя на определенном историческом отрезке времени в господствующих художественных направлениях, может быть существенная разница. Если сравнивать два рядом стоящих этапа художественного развития, то можно привести множество примеров того, что художественный язык последующего этапа оказывается беднее предыдущего, он как бы утрачивает приемы, которые были распространены ранее.

Выявление содержания и соотношения таких понятий, как «художественная форма» и «изобразительно-выразительные средства искусства», предпринятое в 20-е годы, в основном совпадает с современными представлениями¹².

Ориентация на изучение художественной формы имеет принципиально важное значение для теоретиков «формального метода». Признак оформленности необходимым образом входит в определение специфики искусства. Только особое «расположение материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект»¹³, достигаемое применением конкретных приемов, и рождает форму.

Уже в ранних работах фиксируется такой подход к определению художественности, который с необходимостью должен опи-

¹² Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М., 1976. – С. 166-167.

¹³ Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986. – С. 70.

раться на анализ формы. В 1914 году В.Шкловский пишет: «Если мы захотим создать определение «поэтического» и вообще «художественного» восприятия – это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно)»¹⁴. Такая установка нацеливает на трактовку формы как внутренней сущности искусства, а не как внешней характеристики художественных произведений. Наличие конкретной формы, достигаемой применением тех или иных художественных приемов, единственный способ передачи художественной информации, вне которого искусство невозможно.

У «формалистов» мы наблюдаем детализацию в рассмотрении художественной сущности формы как способа закрепления и передачи содержания в искусстве. Их позиция – дать конкретный анализ средств и приемов, на базе которых возможно создание художественной формы – ведет к полемичному провозглашению ее самоценности: «Литературное произведение есть чистая форма, она есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И, как всякое отношение, это отношение нулевого измерения»¹⁵. «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность»¹⁶. Но если рассмотреть эти лозунги в контексте всех работ «формальной школы» в 20-е годы, то мы должны заключить: в них нет противопоставления формы содержанию, отрицания роли содержания в искусстве, равно как и отрицания социальной значимости искусства, как было принято считать в годы критики этой школы.

Прямолинейность в приведенных высказываниях – это определенного рода издержки первого периода применения нового подхода к исследованию искусства. Мы солидарны с позицией Я. Мукаржовского, который, анализируя работы В. Шкловского, пишет, что он «... намеренно ограничил свой горизонт пределами литературной структуры и категорически запретил себе переступать эти границы. Это было совершенно естественно и необходимо; сначала нужно было все внимание сосредоточить на точке, которая была наиболее далека от интересов предшествующей истории литературы, то есть на внутреннем строении и специфической функции поэтического произведения, ибо лишь при таком ограничении и с этой точки можно было привести в движение всю систему научных понятий»¹⁷.

¹⁴ Шкловский В. Воскрешение слова. – С.4.

¹⁵ Шкловский В. О теории прозы. – М., 1929. – С.226.

¹⁶ Шкловский В. Связь приемов стихосложения с общими приемами стиля // Теория прозы. – М.; Л., 1925. – С.27.

¹⁷ Мукаржовский Я. К чешскому переводу «Теории прозы» Шкловского // Структурализм «за» и «против». – М., 1975. – С.35.

Главная задача состояла в том, чтобы доказать наличие объективных закономерностей строения художественной формы, ее относительной самостоятельности.

Категория «художественная форма», занимая одно из центральных мест в концепции «формалистов», понимается ими как единственный способ объективации содержания, создаваемый путем применения конкретных художественных приемов. В свою очередь, система изобразительно-выразительных средств реализует свой художественный потенциал посредством создания художественной формы. Иначе говоря, система изобразительно-выразительных средств может реально проявлять себя только через посредство того исторического варианта художественного языка, который складывается из наиболее распространенных и широко употребляемых приемов, определяющих своеобразие и неповторимость искусства конкретного периода, отдельного вида или жанра. Значит, анализ специфических свойств того или иного художественного языка возможен только через исследование конкретно-исторических вариантов бытия художественного языка. Решая эту задачу, «формалисты» вводят в круг исследуемых проблем понятие «стиль». К проблемам стиля постоянно обращался в своих работах В.М. Жирмунский. Его выводы о становлении стилей, к которым он приходит, исследуя литературу, далеко выходят за рамки литературоведения и имеют общеэстетическое значение. Следует отметить, что многозначность понятия «стиль» не исключалась из поля зрения исследователей и в то время (20-е годы). Эстетика рассматривает стиль как систему художественных приемов, внутренне связанных и взаимно обусловленных.

В рамках интересующей нас проблемы стиль и выступает показателем качественных изменений, происходящих в искусстве и выражающихся в изменении системы художественных приемов. Можно сказать, что в рамках конкретного художественного стиля мы и видим своеобразный исторический вариант существования того или иного художественного языка. В общеэстетическом плане происходит естественное расширение границ понятия «стиль» от характеристики целостности системы приемов в единичном художественном явлении (стиль отдельного произведения, отдельного автора) к выявлению многократного воспроизведения достаточно устойчивых и определенных приемов во множестве произведений. То есть происходит переход от характеристики живого индивидуального единства произведения к устойчивой системе принципов формообразования, которой оно подчиняется.

Главной характеристикой приемов, лежащих в основе стиля, является их единство и взаимообусловленность. Своеобразный стиль не рождается простой комбинацией случайных приемов. Внутри стилевой системы приемов существует строгая детерминация, где по одному приему можно определить возможность применения других. Своеобразие стиля раскрывается не простой фиксацией, перечислением приемов, а выявлением особых принципов организации и функционирования стилевой системы приемов. Качественная специфика стилевой системы художественных приемов определяется доминантой этой системы, то есть тем приемом, который выполняет функцию формообразующей доминанты. Стиль выступает как конкретный вариант формообразования, качественная определенность которого выявляется в процессе сравнения с другими стилями.

Как уже было указано, своеобразный облик художественному языку придает тот прием, который доминирует, подчиняет себе действие всех других приемов. «Художественное произведение всегда результат сложной борьбы различных формирующих элементов, всегда своего рода – компромисс. Элементы эти не просто «соответствуют» друг другу. В зависимости от общего характера стиля тот или другой элемент имеют значение организующей доминанты, господствуя над остальными и подчиняя их себе»¹⁸. Например, в романтической поэзии роль организующей доминанты берут на себя приемы интонирования, которые подчиняют себе поэтический синтаксис. «Мы здесь наблюдаем не простую смену речевых интонаций, а развернутую систему интонирования, которой композиция стихотворения определяется гораздо больше, чем словесными темами»¹⁹.

Такое строение поэтической речи, где «конкретный смысл каждого определенного слова невозможно выделить из общего лирического тона, смутного и колеблющегося»²⁰, в сущности своей не соответствовало отношению к слову в поэзии классической. Сравнение поэтического языка Брюсова и Пушкина дает пример разного обращения со словом как материалом в поэзии романтической и классической. «Вместо пластических образов пушкинского описания, объективных и вещественных Брюсов . . . нагромождает экзотические аксессуары в целях усиления лирического впечатления, сгущения эмоциональной настроенности, нагнетания образов, сходных по своей общей окраске»²¹.

¹⁸ Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // О поэзии. – Л., 1969. – С.331-332.

¹⁹ Там же. – С.332.

²⁰ Жирмунский В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Теория литературы. – С.159.

²¹ Там же. – С.183.

Отсюда вытекают и общие различия поэзии. Если в первом случае в основу формообразования положена краткость и вещественность описания, ограничивающаяся только логически необходимым, то во втором – нагромождение и нагнетание образа, оправданное только его эмоциональным, лирическим действием. Таким образом, посредством введения понятия «стиль» вскрывается внутренняя связь элементов художественного целого, его качественные особенности.

Перейдя от рассмотрения приема в его чистом виде к изучению возможностей его функционирования в рамках конкретных стилей, мы имеем возможность обогатить представления о родовой сущности искусства знанием конкретно-исторических вариантов реализации этой сущности.

Теоретики «формальной школы» рассматривают художественность как качество, которое рождается благодаря направленности художественных приемов на воссоздание «остраненного» восприятия. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание, приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия»²². Например, у Л.Толстого прием остранения состоит в том, что он описывает любую вещь или явление как в первый раз увиденную, при этом не показывает описываемого объекта, а раскрывает его через названия других объектов.

О каком бы виде искусства ни шла речь, «мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности...»²³.

Наличие в каждом приеме способности задерживать внимание и лежит в основе того, что язык любого вида искусства является всегда в той или иной мере «чужеземным», «удивительным» (Шкловский). Например, для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, пушкинская же речь оказалась неожиданно трудной. «Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники»²⁴.

Восприятие «фактов» искусства отлично от восприятия фактов действительности. Поэтому искусство, преодолевая автоматизм

²² Шкловский В. Искусство как прием. – С.8.

²³ Там же. – С.12.

²⁴ Там же.

обыденного восприятия, добивается эстетического переживания. Можно назвать традиционные литературные приемы торможения, задержки в развитии действия, применение которых дает возможность построения композиции и формы, создающих наибольшее впечатление, вызывающих наибольший эмоциональный отклик. Процесс восприятия произведения искусства самоценен «и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»²⁵.

Нужен был пафос «формалистов» в отстаивании своего подхода к изучению литературы, чтобы то, что они доказывали в начале века, естественно и органично вошло в наши представления об искусстве; «... и для поэтов, и для критиков сегодня не является откровением, что поэзия всегда стремилась к остранным изображению, выведению поступка, слова из автоматизма нашего восприятия»²⁶.

Чтобы понять и оценить сущность подхода, основанного «формалистами», нужно ответить на вопрос, «который неизбежно возникает у каждого приступающего к теоретическому или историческому изучению художественного произведения, ... вопрос о том, что именно обуславливает специальную суггестивность такого произведения, то есть его способность возбуждать в воспринимающем резко выраженное эстетическое переживание»²⁷. Если признается разная эстетическая значимость элементов, входящих в художественное произведение, то следует выяснить, какие именно элементы художественного произведения обладают всей полнотой эстетической значимости, а какие нет, чем вызвано различие между ними и каким образом те и другие могут быть выделены из целого и изучены в изолированном виде. Таким образом, только такой способ обработки материала обретает и сохраняет за собой статус художественного приема, при котором возникает эффект «остранения», преодоления автоматизма обыденного восприятия. Но художественная практика позволяет говорить о том, что эстетически эффективное применение любого приема не может быть одинаково при неоднократном воспроизведении. Многократное использование одного и того же набора изобразительно-выразительных средств неизбежно грозит формированием привычных шаблонов и появлением автоматизма в восприятии. Прием «изнашивается», «автоматизируется» (становится привычным использование его в той роли, которая закрепляется за ним в рамках конкретного стиля, что ведет к утрате родовой функции всякого художественного приема, функции «ост-

²⁵ Там же. – С.8.

²⁶ ПАНЧЕНКО О. «Открыватели» или «повторятели» // Литературная газета. 1987. 17 июня. № 25.

²⁷ ЭНГЕЛЬГАРД Б. Формальный метод в истории литературы. – Л., 1927. – С.9.

ранения») и потому требует постоянного обновления. Прием утрачивает силу своего художественного воздействия не только как своеобразный способ обработки материала, но и как закрепленное канонизированное средство выражения определенного содержания. Художественными шаблонами, клише становятся и темы, поэтому необходимость обновления содержания рассматривается как побудительная сила поиска новых приемов, форм. Потому и важна история приема, история художественного языка, что она дает нам возможность приблизиться к выявлению имманентных детерминант художественного развития. В эволюции формы, принципах ее построения (через которые и реализуют себя конкретные приемы) можно увидеть механизм изменчивости искусства. Богатейший материал для этого дают периоды художественных революций, они являют множество примеров разрушения старой формы и показывают свежесть вновь рождаемой, в которой определенно обозначаются новые приемы.

Художественный прием является первоклеточкой искусства, рассмотрение которой дает возможность определить его специфику. Ведь если исходить из того, что «...языки искусства и призваны одновременно осведомлять адресата о некой объективной данности, внушать ему определенные эмоции (заражать ими) и вызывать у него некоторый строй наблюдений, переживаний и раздумий, направляя формирование определенных идей и чувств, оценок и установок путем уже сотворенной работы самого адресата»²⁸, то следует признать, что мы не вскрыем специфику искусства, не рассмотрев тех средств и приемов, с помощью которых и через посредство которых и возможна столь разноплановая реализация художественного языка.

Итак, в теории «формальной школы» художественный прием понимается как специфическое средство воплощения художественности. Введение в теорию этого понятия не только позволяет расширить категориальный аппарат, используемый в анализе искусства, но и выработать новый подход рассмотрения и оценки художественных достоинств. Ценность искусства рассматривается не «...с точки зрения количества благородных мыслей в ... произведениях заключенных»²⁹, то есть видится не в факторах, приводящих в искусство, а в нем самом, в способах объективации художественных образов, вне которых искусства нет и быть не может.

Итак, пристальное внимание к вопросам специфики поэтического языка, столь характерное для деятельности ОПОЯЗа и «фор-

²⁸ Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. – М., 1978. – С. 129.

²⁹ Шкловский В. Воскрешение слова. – С. 9.

мальной школы» начала 20-х годов, легло в основу своеобразия этого этапа развития русской эстетической мысли. Обостренный интерес к истолкованию переворота в русской поэтической культуре начала XX века явился толчком к постановке более широких проблем. Первоначально подвергается анализу поэтическая «заумь», но при этом возникает «... вопрос: оказывается ли этот способ проявлять свои эмоции особенностью только этой кучки людей или это – общее языковое явление, но еще не осознанное»³⁰. Из локальной, казалось бы, проблемы вырастает общая. Объектом внимания и изучения становятся не отдельные признаки литературных произведений конкретных направлений, а литературность (художественность) как неотъемлемое качество литературы, ее носители. Мы научились смотреть на литературное произведение как на явление художественное, требующее особых приемов изучения, соответствующих его особенностям как эстетического предмета»³¹. Пытаясь понять, в чем проявляется художественность, что выступает ее носителем, «формалисты» выделяют прием. Прием является единственным средством закрепления и выражения художественности.

Система понятий, вскрывающих своеобразие искусства, пополняется новыми («материал», «прием»), открывая путь к постижению художественности как качеству зафиксированному, которое может быть подвергнуто выделению и научному анализу.

Объем одной статьи не дает возможности изложить все аспекты рассмотрения проблемы художественности теоретиками «формальной школы». Мы остановились на основных моментах, раскрывающих значимость изучения этого вопроса и становление нового подхода в эстетике начала века. Следует отметить, что не менее актуальным было тогда и остается сейчас рассмотрение художественности с точки зрения исторической изменчивости качеств, лежащих в ее основе. Уже первые опыты исследования отдельных приемов позволяют сделать вывод о том, что «... при изучении поэтических приемов необходимо помнить, что каждый из них бывает жизненным и действенным в пределах более или менее ограниченной исторической эпохи»³². Поэтому вполне естественным является исторический взгляд на художественный прием, позволяющий выявить его эволюцию, изменчивость. Постоянное обновление приемов рассматривается «формалистами» как путь сохранения искусством своей сущности.

³⁰ Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 1-й. – Пг..., 1916. – С.3.

³¹ Жирмунский В.М. Мелодика стиха. – С.56.

³² Томашевский Б. Краткий курс поэтики. – М.; Л., 1931. – С.22.